

Instantes Perdidos

Trabajo de Fin de Grado

Alejandro González Castillo

Facultad de Bellas Artes de Málaga

Septiembre 2017

Tutor: Javier Garcerá

Cuando pensamos en el significado de un árbol en flor, lo más importante que debemos tener en cuenta es que debemos permanecer simplemente frente a él. Y ¿por qué decimos esto? Porque, hasta la fecha, el pensamiento nunca nos ha permitido permanecer frente al árbol.

Martin Heidegger

ÍNDICE

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	p. 4
2. DESCRIPCIÓN DE LA IDEA	p. 5
3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL....	p. 6
4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA	p. 15
5. REFERENTES	p. 36
6. DOSSIER GRÁFICO FINAL	p. 41
7. CONCLUSIONES	p. 50
8. CRONOGRAMA	p. 53
9. PRESUPUESTO	p. 54
10. BIBLIOGRAFÍA	p. 55

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

1.1 Resumen

En esta memoria muestro el resultado y análisis del proceso de investigación plástica y conceptual de este Trabajo de Fin de Grado. Sirviéndome de un lenguaje pictórico abstracto, pretendo alejarme del carácter representativo y condicionante de la imagen en la experiencia del *ver*. De este modo, la serie de obras pictóricas que presento a continuación tiene como finalidad proponer al espectador una experiencia perceptiva a través del color y la forma, una invitación a la estimulación de lo subjetivo, al ámbito de las sensaciones y de lo emocional; un espacio donde poder tomar conciencia y al mismo tiempo distancia de lo cotidiano. Así, esta “no imagen” parte del paisaje como pretexto para hacer alusión al instante de tiempo donde por un momento el ojo no puede nombrar u ordenar lo que ve: a ese momento en el que algo se nos escapa.

1.2 Palabras clave

Instante, paisaje, subjetivo, ver, conciencia, abstracción, pictórico, color, forma, sensaciones.

2. DESCRIPCIÓN DE LA IDEA

La serie de obras “*Instantes Perdidos*” recoge el trabajo plástico realizado a partir de la idea de ruptura con respecto a la carga significativa y condicionante que la imagen soporta en la sociedad contemporánea. De este modo, se pretende hacer visible el carácter limitante que tienen las imágenes y las palabras en la percepción de las cosas.

Esta idea surge en el momento en el que comienzo a reconocer las sensaciones de fascinación que se pueden tener durante la percepción de un entorno natural del paisaje, en cualquier cosa que sucede delante de nosotros. Cuando esa atención se abre, se produce un instante perceptivo que viene acompañado de una pérdida, de un instante en el que la razón no puede sopesar lo que tiene delante, un preciso momento previo a la decodificación de la imagen en el que el proceso racional no es protagonista, un brevísimo tiempo libre de todo pensamiento o definición.

En consecuencia, el lenguaje abstracto utilizado parte de la idea de observación del paisaje: un paisaje como pretexto para invitar al espectador a reflexionar y valorar sobre todo aquello que sucede delante de nosotros y que no llegamos a ver y percibir. Así, se entiende que *ver*, como dice Huberman, *es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente*.¹

La manera en la que procedo para abordar este instante de pérdida donde no veo un concepto, un signo, algo aprendido y codificado es mediante el juego azaroso con la forma, un juego se produce tanto en el proceso pictórico como en la experiencia del espectador. Al igual que este modo de visión del paisaje se presenta como una posibilidad para observar cualquier cosa de nuestro alrededor, la manera en la que se aborda el proceso pictórico no parte en ningún momento de ninguna referencia, recuerdo o imagen física. El proceso se ciñe en todo momento a la observación de lo que sucede en el momento de pintar, como si de una nueva experiencia ante un paisaje en construcción se tratase.

¹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 2014, p. 17.

Es decir, cuando estoy pintando estoy provocando instantes irracionales mediante los cuales voy construyendo la obra.

Una propuesta, por tanto, que apunta directamente a la minimización de pensamiento en el mismo acto de percepción, un motivo formal, con el que olvidar por un momento el planteamiento intelectual y dar paso al juego, al vacío, a lo subjetivo para generar la sensación de que algo se nos escapa: algo que se escapa porque no podemos dominar con nuestro lenguaje, porque no podemos nombrar, explicar o encasillar.

Así, el título del proyecto apunta precisamente a eso, al instante donde lo que vemos nos produce la sensación de la propia pérdida, donde la razón no tiene un lugar protagonista: a un instante de vacío temporal en el que es posible ser conscientes del “fenómeno”².

² Se utiliza aquí el término “fenómeno” en el sentido que lo entiende la Fenomenología: aquella experiencia en el proceso de percepción de las cosas

3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL

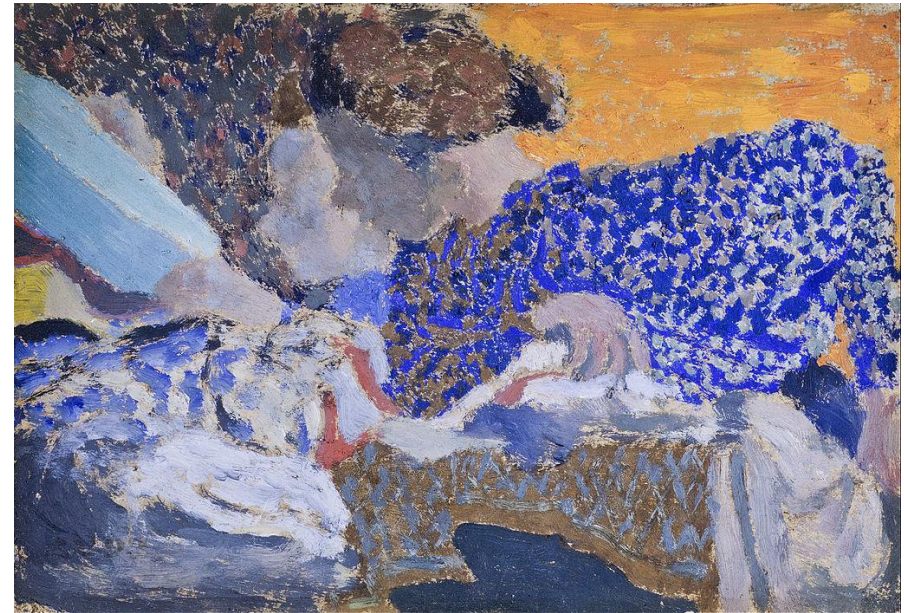
3.1 Introducción

El desarrollo teórico y conceptual de este proyecto nace en cursos anteriores donde comienzo a interesarme por el lenguaje pictórico. Concretamente, al cursar las asignaturas de “Procesos de la Pintura I y II” es cuando me doy cuenta de mi interés por la Pintura como forma de expresión plástica. Tras unos ejercicios de clase, numerosas teóricas sobre luz, color y composición, apoyadas por un texto de Rudolf Arnheim (*Arte y percepción visual*, en segundo de carrera, empiezo a trabajar e investigar desarrollando un lenguaje cada vez más personal en el ámbito de la Pintura. De este texto lo que más comienza a interesarme es la idea de *forma**, entendida esta misma como el contenido. Según Arnheim:

mismas que nos permite experimentar directamente el mundo para conocer sus rasgos esenciales.

La forma* va siempre más allá de la función práctica de las cosas, al hallar en su forma las cualidades visuales de redondez o agudeza, fuerza o fragilidad, armonía o discordia.³

Ante el continuo esfuerzo por representar un bodegón en clase donde intentaba ser fiel a la realidad de lo que estaba “viendo” entiendo esta nueva *forma** como una potencia constructiva que se separa del significado del objeto representado para otorgar un nuevo contenido significativo. Quisiera ilustrar esto que digo con ejemplos de obras expuestas en clase de pintores *Nabis* como Félix Vallotton, Édouard Vuillard o Pierre Bonnard. En este caso, las formas han dejado de hacer alusión directa a sus referentes convirtiéndose así en trazos, gestos y manchas, en potencias visuales que hacen de la *forma** el contenido de la obra. Ya no importa tanto el motivo de la representación, como el cómo de estos motivos. A partir de esta experiencia, comienzo a plantearme qué es en realidad el ver y sobre todo, cuál es la relación entre la representación y los distintos niveles de iconicidad que se pueden dar en una obra.



Deux ouvrières dans l'atelier de couture, Édouard Vuillard. 1893

En este sentido, me resulta sugerente relacionar esa idea de *forma** que Rudolph Arheim plantea con lo que Merleau-Ponty afirma en su texto cuando se refiere a la pintura de Cézanne:

³ Arnheim Rudolf, *Arte y percepción visual*, 2006, p. 110.

Cuando Cézanne busca la profundidad, es esa deflagración del Ser lo que busca, y ella está en todos los modos del espacio, también en la forma.⁴

3.2 El paisaje, *lo que se escapa*

Después de este primer contacto Teórico-práctico, se da paso a la asignatura *Taller de Pintura Contemporánea*, cursada en tercero de carrera.

Esta vez, enfocada a desarrollar un proyecto personal donde encontrar una forma de hacer y desarrollar una idea. En este caso, algo completamente diferente y nuevo: “mirar dentro de uno mismo”. Ya no se planteaban ejercicios de clase para seguir y realizar un trabajo. En este momento se daba paso a un gran reto: elaborar una poética personal, embarcarse en un proceso de cambios necesarios si se quería encontrar un resultado positivo.

El reto de elaborar una poética personal significó un proceso de dificultades y al mismo tiempo resultados positivos. Tras intentar una y otra vez hacer algo con lo que poder desarrollar mi proyecto y sentir la frustración de no encontrar aquello que buscaba, me dejé llevar

permitiendo que la Pintura me encontrara a mí y no yo a la Pintura. A punto de abandonar, de tirar la toalla y olvidarme en realidad de lo que más me ilusionaba (pintar), encontré una nueva forma de trabajo, una nueva vía que me invitaba a caminar, a transitar. Y me di cuenta de que en el momento en el que dejé de pretender representar, ilustrar un enfoque conceptual o proyectar un pensamiento, comencé a pintar. Hasta entonces me había esforzado en buscar a través de la representación la imagen que explicara un complejo pensamiento sin caer en la cuenta de que estaba en realidad utilizando el lenguaje pictórico como una mera ilustración.

Pero, ¿qué estaba pintando en realidad? Desde este mismo curso, tercero, y tras unas lecturas propuestas, empiezo a interesarme por autores como Gaston Bachelard, Chantal Maillard, etc. Del primero me interesa la forma en la que habla del *Tiempo* y el *Instante*. En *Instante poético e Instante metafísico*, Bachelard defiende la existencia de dos tiempos diferentes: el *tiempo vertical*, como tiempo detenido, tiempo presente y el *tiempo horizontal* que corresponde con una parte de tiempo corriente, lineal. Es en el tiempo vertical, según

⁴ Maurice Merleau - Ponty, *El ojo y el espíritu*, 2013, p. 51.

el autor, donde se sitúa la obra poética, donde se paraliza al espectador sacándolo de su horizontalidad, del antes y el después.

En todo poema verdadero, se pueden entonces encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que nosotros llamaremos vertical para distinguirlo de un tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa.⁵

En mi caso, el proceso pictórico que abordo se relaciona con este “tiempo vertical” ampliamente, ya que no sólo pretende existir únicamente en la obra acabada para aquietar al espectador, sino que forma parte del proceso como total protagonista. Es decir, el cuadro se pinta, se continúa, cuando entro en este tiempo detenido, congelado, cuando realmente estoy en el aquí y ahora, en ese preciso instante. En ese mismo momento del proceso se desarrolla la parte intuitiva donde además el cuadro habla por sí solo y no existe pensamiento posible, sólo entrega, teniendo la sensación de estar pintando con todo mi cuerpo. Y cuando hago alusión a esa libertad del proceso creativo me refiero a lo que Merleau Ponty plantea al hablar del dominio sensorial sobre el racional:

⁵ Bachelard Gaston, *La intuición del instante*, 2014, p. 94.

El pintor, a través de la visión, toca por tanto las dos extremidades. En el fondo inmemorial de lo visible algo se ha agitado, algo se ha encendido que invade su cuerpo, todo lo que él pinta es una respuesta de suscitación, (...) ⁶

Llegado a este punto en mi proceso de investigación, comienzo a relacionar y ver la estrecha relación del resultado de mi obra abstracta con la experiencia estética del paisaje. Comienzo a preguntarme qué es un paisaje en realidad y por ello empiezo a contraponer mis nuevas conclusiones con las ideas anteriores que tenía. Previamente al pensar en un paisaje aparecían sobre todo motivos florales, extensas selvas y preciosos árboles, entre otras cosas. Pero ahora comienza a interesarme la experiencia del paisaje que va más allá de la construcción de una imagen de lo reconocible. Situémonos ahora frente a un posible paisaje (imaginemos un sendero con hermosos árboles), ¿qué es en realidad el paisaje? ¿los árboles? ¿sus hojas? ¿el sonido? ¿o la experiencia personal ante eso que está sucediendo? El paisaje que me interesa se queda en la sensación que se produce al maravillarse frente a las cosas que tenemos delante, a esa situación que desarrolla su ámbito en el espacio de la subjetividad.

⁶ Maurice Merleau - Ponty, *El ojo y el espíritu*, 2013, p. 63.

Me interesa crear una imagen que impida la conversión de lo que vemos y percibimos en meras definiciones o clasificaciones de imágenes. En un paisaje, al igual que cualquier cosa que suscite una observación detenida, como diría Huberman, *ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente*⁷. Y esto es precisamente lo que siento cuando me coloco delante de algo que me entusiasma. Mi proyecto no sólo se produce en el estudio cuando estoy literalmente pintando, sino que más bien es un modo de estar en el mundo que produce una retroalimentación entre el vivir y el hacer. Desde el momento en el que procedo a preparar materiales suceden cosas. Pero no ya sólo en situaciones que forman parte del proceso directamente, sino que además, la obra se nutre de mi día a día: dar un paseo, salir a hacer deporte, tomar un descanso, forman parte de un mismo proceso. Cualquier momento puede ser una gran oportunidad para mirar y observar, para dedicarle tiempo a cualquier insignificante rincón. Sólo hay que estar atento, permanecer en ese modo de estar, en ese momento presente, en el aquí y ahora.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 2014, p. 17.

De nuevo acudo a Didi Huberman cuando señala que en ese momento de entrega *lo que vemos nos mira*:

“Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida y desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia”⁸

Esta pérdida no la entiendo como un vacío que puede colmarse con la comprensión y con la palabra, con lo racional, sino todo lo contrario, un espacio que no podemos dominar y que sólo existe cuando somos capaces de preservarlo de esa tendencia a la clasificación e identificación conceptual. Siento un tremendo paralelismo entre los procesos de elaboración de mi obra y mi experiencia del día a día: voy en el autobús y veo a través de la ventana una forma que se repite y propaga en varias direcciones rompiendo su orden. Se expande por el suelo, toma diferentes texturas y transparencias sobre las cosas de alrededor y se ordena en una estructura central opaca con una densidad y fuerza superior.

⁸ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 2014, p. 16.

Luego, como si despertara de un sueño o se adivinase un truco de magia, mi cabeza reconoce esa forma general más densa y fuerte y me dice: es un árbol. Lo que se alargaba por el suelo adquiere la definición de “sombras de un árbol que aparecen en diferentes direcciones por los diferentes puntos de luz que se generan debido a...etc.” Ese momento sorpresa en el que el árbol y la sombra no eran árbol ni sombra sino una sola cosa o forma es la parte que me interesa.

La sorpresa de un reflejo, una luz de algo que por un momento deja de ser “algo”, deja de ser “eso”, una definición, y se convierte simplemente en un momento atemporal, un instante vacío lleno de sensaciones con inalcanzables explicaciones. Ese es el *instante perdido* que da nombre a este proyecto.

Este momento de “alucinación” o versión de la realidad se contrapone al pensamiento de la explicación científica ya que si la cabeza funciona dando explicaciones constantemente no hay cabida para esta experiencia sensible. Observemos cómo defiende esto mismo Merleau Ponty:

⁹ Maurice Merleau - Ponty, *El ojo y el espíritu*, 2013, p. 17.

La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Construye modelos internos de ellas y, operando sobre esos índices o variables las transformaciones que permite su definición, se conforta solo de lejos con el mundo actual.⁹

Ponty pone ajustadamente las palabras que definen esa experiencia sensible en la que me sumerjo de forma cotidiana, huyendo de la manipulación que nuestra mente produce automáticamente con el fin de dominar lo que está sucediendo en cada momento alejándose de las cosas. Recuerdo un texto propuesto en el *Taller de Pintura Contemporánea* de tercero titulado: *Hacia una filosofía del budismo zen*, de Toshihiko Izutsu que redundaba en las ideas que propone Huberman respecto al hecho del ver. Según Huberman, si no existe una pérdida no vemos realmente las cosas, es decir, las cosas no nos miran, y ¿por qué sucede esto? ¿por qué cuando miramos a las cosas no las vemos? Las respuestas nos las da en este caso Izutsu:

Al perder la conciencia del yo como «sujeto» que se contrapone a las demás cosas como a sus «objetos», uno se deja absorber entera y totalmente por las cosas mismas, de modo que las cosas iluminan o resucitan el yo, (...) ¹⁰

¹⁰ Toshihiko Izutsu, *Hacia una filosofía del budismo zen*, 2009, p.76.

Aparece aquí un nuevo motivo o impedimento del ver: el *ego*.¹¹ Esto me hace replantearme una y otra vez la gran manipulación y programación del individuo de la sociedad contemporánea. No puede existir esa pérdida de la que nos habla Huberman si no minimizamos la dictadura de ese ego al que hace referencia Izutsu. Es decir, yo no podría tener esta experiencia estética sensible yendo en el autobús o en cualquier otro lugar si mi mente siguiera ofuscada con sus prejuicios, sus convicciones, cegando mis sentidos y emborrachándome en base a los juicios basados en criterios que he aprendido o me han venido impuestos.

3.3 La representación; ruptura con la imagen. Apertura al ver.

Después de estos razonamientos, comienzo a plantearme cómo quiero representar estas ideas que relaciono en un primer momento con la experiencia del paisaje. Busquemos en el diccionario de la RAE la definición de paisaje.

Paisaje:

1. m. Parte de un territorio que puede ser observada desde un

determinado lugar.

2. m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico.

3. m. Pintura o dibujo que representa un paisaje (espacio natural admirable).

Fijémonos, a pesar de la limitación del lenguaje, en las dos primeras definiciones de paisaje que nos facilita la RAE. Si tuviéramos que sintetizar y recoger algunas palabras clave de estas dos definiciones podríamos seleccionar: observación, lugar, natural, admirable, aspecto. De esta nueva conjugación o combinación de palabras podríamos obtener, entre otras muchas posibilidades, la siguiente definición: ‘*observación de un lugar natural admirable por su aspecto*’. Si aceptamos que en el término paisaje se produce un estado de admiración ante un lugar o parte de ese lugar, ¿podríamos estar de acuerdo en que al mencionar la palabra paisaje es casi imposible no pensar en la experiencia, en los sentidos? ¿Qué es entonces un paisaje sin ese estar allí?

Pero, por otro lado, también llegaríamos de nuevo a la conclusión de que estamos hablando de una experiencia subjetiva, es decir,

¹¹ Utilizamos la palabra *ego* en el sentido que le da al término la filosofía budista y que podríamos traducir como el “yo deseante”.

¿hacia dónde dirigir nuestra observación?, ¿todos nos sentiríamos emocionados por las mismas cosas?, ¿por las mismas partes de ese paisaje? Observemos ahora la tercera definición: esta nos habla de la representación de paisaje y además menciona a la Pintura y el Dibujo como principales medios.

¿Cuál debería ser entonces la manera sincera de la representación en este caso? ¿qué tendríamos que “representar” o “reflejar” para hacer llegar al otro esta experiencia, para hacer justicia a la complejidad de nuestros sentidos en un estado ante el paisaje? ¿Deberíamos ser fieles a las imágenes de este lugar natural, a su descripción? ¿o por el contrario apuntaremos a una representación que remita a la idea de admiración, de sorpresa, de ese momento vacío lleno instantes indescriptibles que antes mencionábamos? ¿No será que en realidad el viejo concepto de nuestra tradición cultural occidental arrastra una carga significativa que actúa como límite y como muro de la experiencia sensible?

Aquí es donde se coloca mi obra: abriendo las posibilidades entre la imagen y la experiencia, rompiendo con la carga significativa para

apuntar a un paisaje que no es más que un espacio lleno de instantes perdidos, desocupados. Perdidos porque dejan de existir cuando chocan con una definición o identificación. ¿qué querrá decirnos Huberman con esta frase cuando nos invita a que “cerremos los ojos para ver”¹² ?

¿Tendrá algo que ver con todo lo que aquí se está proponiendo? Es decir, ¿podría estar refiriéndose Huberman de nuevo a la condición de la carga de la imagen, la palabra y la explicación científica como impedimento del ver? En mi opinión la alusión al no pensar, no describir o definir es clara: *cerremos los ojos para ver*, olvidemos todo cuanto hay en nuestra cabeza, todos los condicionantes para así poder ser conscientes de lo que vemos, para así poder ser vistos por las mismas cosas. Y así el autor lo plantea refiriéndose a Joyce en la siguiente cita:

Ineluctable modalidad de lo visible (*ineluctable modality of the visible*): por lo menos eso, si no más pensado a través de mis ojos. Señales de todas las cosas que aquí estoy para leer, huevas y frutos de mar, la marea que viene, esa brota herrumbrosa. Verde moco, azul plateado, herrumbre: signos coloreados.

¹² Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 2014, p. 17.

Límites de lo diáfano. Pero él agrega: en los cuerpos. Entonces él los había advertido cuerpos antes que coloreados. ¿Cómo? Golpeando su sesera contra ellos, caramba. Despacio. Calvo era y millonario, *maestro di color che sanno*. Límite de lo diáfano en. ¿Por qué en? Diáfano adiáfano. Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja si no, una puerta. Cierra los ojos y mira. (...) ¹³

Cierra los ojos y mira. De nuevo otra referencia al condicionante del ver. Mi propuesta se centra en la creación de una imagen que rompe precisamente con la imagen de las cosas, con lo reconocible, con lo descriptivo. De este modo, la obra pretende ser un momento de libertad, de apertura a la experiencia sensible, un espacio donde no se encierre al espectador en lo concreto, en la imagen, sino que más bien se ofrezca un hueco donde reposar por un momento el “ego”. Esa carga y el peso del *tiempo horizontal* del que nos hablaba Bachelard.

Todo ello no quiere decir que la forma no pueda evocar o aludir a otras cosas de la realidad. Claro que sí, pero sin cerrar el paso a la subjetividad individual de cada uno. En mi opinión, y hablando

desde mi propia experiencia, cuando uno acude al paisaje con una mirada sensible no ve en él un árbol, un sendero, o un pájaro volando. Más bien se siente delante de lo indescriptible, de un espacio libre lleno de colores, reflejos, formas y líneas. Quizás podría sentirse delante de sí mismo. Entonces, ¿por qué no trasladar precisamente este modo de ver a lo que está delante nuestra? Quiero decir, de igual modo que la imagen y el concepto de paisaje y lo bello dominan nuestra experiencia y nos dicen: *aquí tienes motivos para mirar y ver*, ¿por qué cerrar paso a las demás cosas? Desde que trabajo día a día en mi obra, el paisaje se expande en todas direcciones. Este paisaje ya no es una cosa concreta ni un lugar únicamente natural. Ahora el paisaje o lugar lleno de belleza donde perder el tiempo se produce en muchas cosas de mi alrededor. De este modo, siento que con mi obra estoy depurando mi sensibilidad, desaprendiendo la programación del ver que la sociedad me ha impuesto. Quizás esté acercándome cada día más a la visión de un niño, a una visión liberada de prejuicios, llena de juegos y de ausencias descriptivas. Este modo de estar en el mundo me permite

¹³ James Joyce, *Ulysses* (1922), trad. A. Morel, revisada por V. Laeubaud, S. Gilbert y J. Joyce, París, Gallimard, 1948, pág. 39 [Trad. Cast.: *Ulises*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1978, 7ª edición].

apreciar y valorar con más intensidad lo que tengo delante y detenerme donde casi nadie lo haría. Al leer el siguiente texto podemos encontrar un ejemplo claro de lo que estoy diciendo:

¿Cuántos colores hay en un campo de hierba para el bebé, que gatea ignorante del “verde”? ¿Cuántos arcoíris puede crear la luz para el ojo no educado? ¿Cuán consciente de las variaciones en las ondas de calor puede estar ese ojo? Imaginar un mundo poblado de objetos incomprensibles y estremecido por una interminable variedad de movimientos e innumerables gradaciones de color. Imaginar un mundo antes de aquello de “al comienzo fue la palabra”. (...) ¹⁴

Además de una ruptura con la imagen, la representación de esta sensación ante el paisaje o ante cualquier lugar es una forma de hablar del juego. Como vemos en la cita anterior, se propone el ejemplo de la visión de un niño, un bebé ante un campo de hierba. Es decir, un individuo que carece de razón. Al no poder nuevamente dominar lo que sucede se deja de imponer con la razón. La cosa se torna a favor de los sentidos. Se desconoce aún la palabra y concepto de “verde”. Por ello, se amplían las posibilidades del ver y se encuentran infinitas

gamas cromáticas. En mi obra este juego se produce de forma circular: Por un lado, existe ese juego, ese estado del proceso irracional desde el que todo nace, por otro, el efecto que produce en el espectador cuando este entra en el juego.

Permitir a las llamadas alucinaciones entrar al dominio de la percepción, (...) ¹⁵

4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

Del mismo modo que en el apartado anterior, la obra que aquí se presenta es una consecución que forma parte de una búsqueda constante iniciada en procesos anteriores.

Por ello, voy a dividir esta sección de la memoria en tres apartados o fases que corresponden con el orden cronológico de mi trabajo.4.1 Primera fase. Desarrollada en *Taller de Pintura Contemporánea*,

¹⁴ Brakhage, Stan, *Metáforas sobre la visión*, 2011.

¹⁵ *Ibid.*

Proyectos Artísticos II y Beca de paisaje de Segovia (tercer curso, 2015 -2016).

4.1.1 *Taller de Pintura Contemporánea (2015)*

En esta asignatura tuvo lugar el primer contacto con el desarrollo plástico y conceptual de mi trabajo. Comencé mi investigación proponiendo una y otra vez pensamientos y planteamientos intelectuales a través de lo pictórico, obteniendo así un trabajo con el que no conseguía sentirme identificado. Continué el desarrollo de la propuesta de la asignatura sin proponerme una línea concreta y probando distintas aproximaciones al hecho pictórico.



(Vista del espacio de trabajo en clase)

Llegados a la fase final de la asignatura decido pasar esta vez al formato grande y me vuelvo a topar con el fallo de caer en la ilustración: una pintura que se quedaba en lo anecdótico y que además, por las dudas, generaba la sensación de suciedad en la materia. Por ello, decido tapar toda la superficie del cuadro dejando simplemente algunas partes de lo que había debajo, presento todo lo que había trabajado hasta la fecha y observo detenidamente lo que había producido. De todo ello me llama la atención que los cuadros que más funcionaban eran precisamente los más sencillos. Notaba en ellos una mayor frescura y observo además la relación de estos con el espacio y con el vacío. (cosa que dejo en suspensión para la consecución del futuro trabajo). Pero sobre todo, lo más importante: estaba comenzando a trabajar de una forma con la que me sentía identificado y que consistía en tapar o cubrir todo aquello que no funcionaba en el formato. Esto, que puede parecer un gesto sin importancia, se convertiría en el comienzo de la construcción de mi discurso. Al mismo tiempo, empiezo a buscar referencias en trabajos de otros artistas. Así, me sirvo del trabajo de expresionistas abstractos americanos como Mark Rothko, Robert Motherwell, Franz Kline, etc.

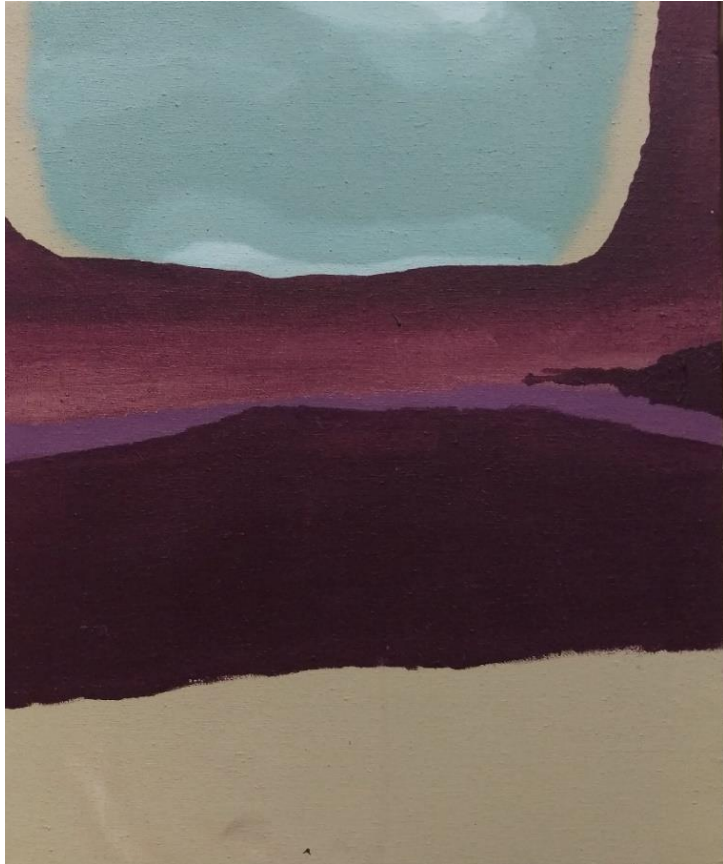
A continuación, se muestran algunos ejemplos de estas obras:



(Ambas imágenes) *Sin título*, 24 x 18 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



(1) *Sin título*, 61 x 50 cm, acrílico sobre lienzo (2015)



(2) *Sin título*, 46 x 38 cm, acrílico sobre lienzo (2015)

Como se puede observar, en estos primeros trabajos (1 y 2, p. 17 y p. 18) hay un intento de simplificación con la forma, una pretensión de generar la sensación de espacio vacío. La paleta que empleo en ese momento es bastante entonada y sobre todo predominan tonalidades cálidas. Las propuestas teóricas de clase hacen interesarme por la inmensidad y el espacio vacío. Sobre todo, me hace reflexionar la obra de Caspar David Friederich – *Monje mirando al mar* (1808, 1810). Los debates que hicimos sobre esta obra impulsaron mi interés por la idea del paisaje y de la inmensidad. De algún modo, al sentirme conmovido con esta obra comencé a preguntarme qué quería yo proponer con mi obra plástica.

Hasta entonces, los formatos en los que había estado trabajando eran más bien de tamaño pequeño, cosa que me permitía obtener resultados de manera más rápida y así poder tomar decisiones más próximas al siguiente cuadro. No obstante, preparé alguno que otro de mayores dimensiones para experimentar nuevas posibilidades compositivas. Llegados a la mitad del curso intenté dar un giro y por ello comienzo



(3) *Sin título*, 100 x 46 cm acrílico sobre lienzo (2015)

a interesarme por el gesto, por un empleo de contraste más drástico y por un aumento del protagonismo del color (3, p. 19). Así, aparecen nuevas búsquedas y miradas referenciales a obras de artistas como Daniel Richter, Peter Doig, Gerard Richter, Albert Ohelen, Marcus Ohelen, Luis Gordillo o Juan Uslé (entre otros).

4.1.2 *Proyectos Artísticos II (2016)*

El comienzo de esta asignatura fue parecido a la anterior en el sentido de que el trabajo contenía cierta torpeza y confusión al inicio. Aunque quizás por las conclusiones que había tomado en esta primera toma de contacto de trabajo libre, logré encauzar mi trabajo de forma positiva en mucho menos tiempo. Me quedé sobre todo con la idea de olvidarme de todo cuanto me rodea y olvidé hasta que estaba cursando una asignatura donde tenía que presentar un proyecto final. Así conseguí liberarme de todo y comencé verdaderamente a desarrollar un proyecto pictórico.

Este tipo de trabajo me permitió aprovecharme incluso de mis debilidades y mis pocas capacidades técnicas, de todo lo que antes me impedía abordar un proceso. Funcioné de forma libre, comencé a liberarme de todo aquello que me bloqueaba, quizás de mí mismo.

Focalicé toda mi producción desde entonces en una obra abstracta que rozaba por un lado lo cálido a través de lo expresivo y por otro una parte más pensada, más fría que delimitaba las formas, contenía la suciedad y componía la imagen. Es por ello que en mi proceso pictórico quedaban conjugados aspectos más intuitivos o irracionales, y por otro, aspectos más racionales y pensados.

La ampliación de referentes fue crucial. Tras obtener resultados con los que sentía que el proyecto avanzaba, concreté y afiné más esta búsqueda a favor de mis resultados. Aparecieron aquí nuevos referentes como Abraham Lacalle o Juan Olivares. Por otro lado, no sólo me nutrí de obras semejantes a la mía sino que también me sentí muy motivado con otros artistas mostrados en clase como ejemplo de trabajo y superación como Miroslav Tichý y Judith Scott. Ambos artistas desarrollan un increíble trabajo en circunstancias difíciles. Esto hace que valore mis posibilidades y motive mi trabajo en el estudio. La idea de guiarme por el mismo cuadro se hace cada vez más evidente y protagonista. A medida que gano confianza y pierdo el respeto o el miedo, aumento mi seguridad en el proceso. Por ello, la producción se ve favorecida considerablemente al mismo tiempo que

la variedad y el tamaño de los formatos. A continuación, se muestran algunos ejemplos de las obras de mayor interés.



(24 x 18 cm)



(25 x 20 cm)

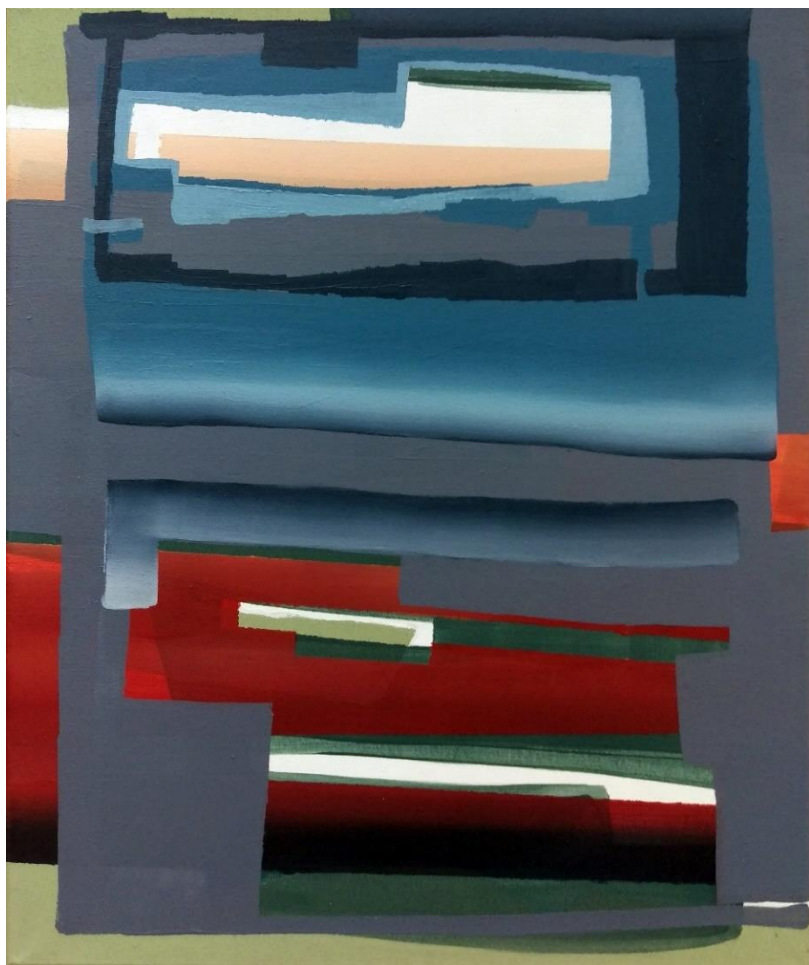


(33 x 24 cm)



(33 x 24 cm)

(Todas las imágenes) *Sin título*, acrílico sobre lienzo (2016)



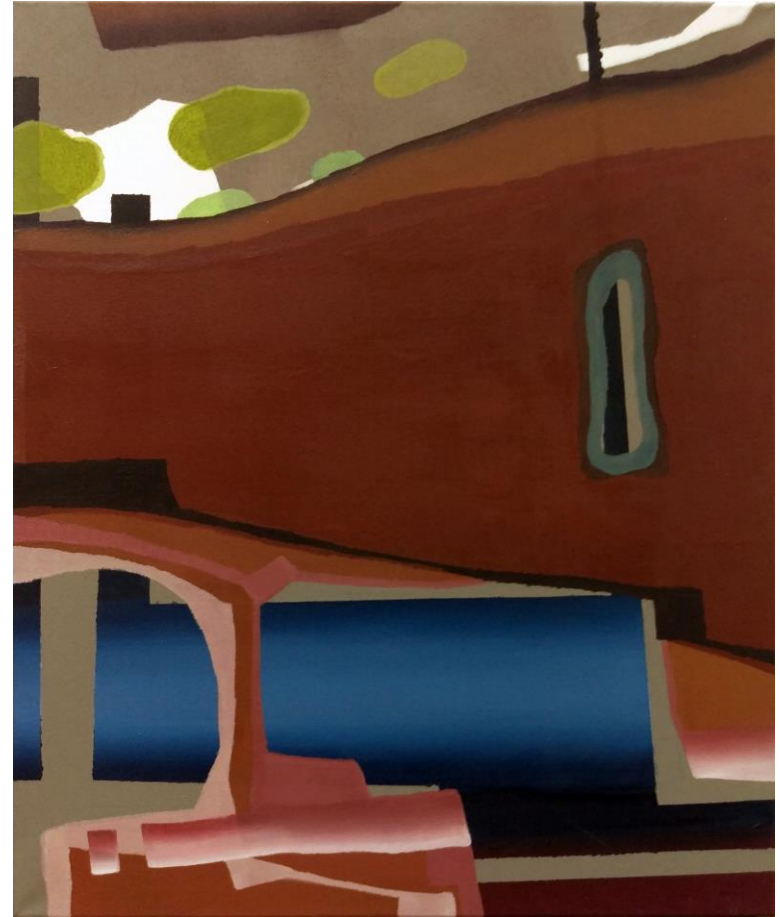
Sin título, 65 x 54 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



Sin título, 60 x 51 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



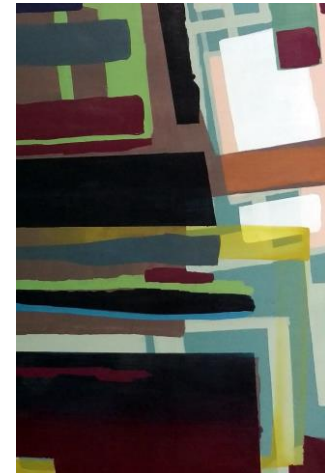
Sin título, 100 x 81 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



Sin título, 73 x 61 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



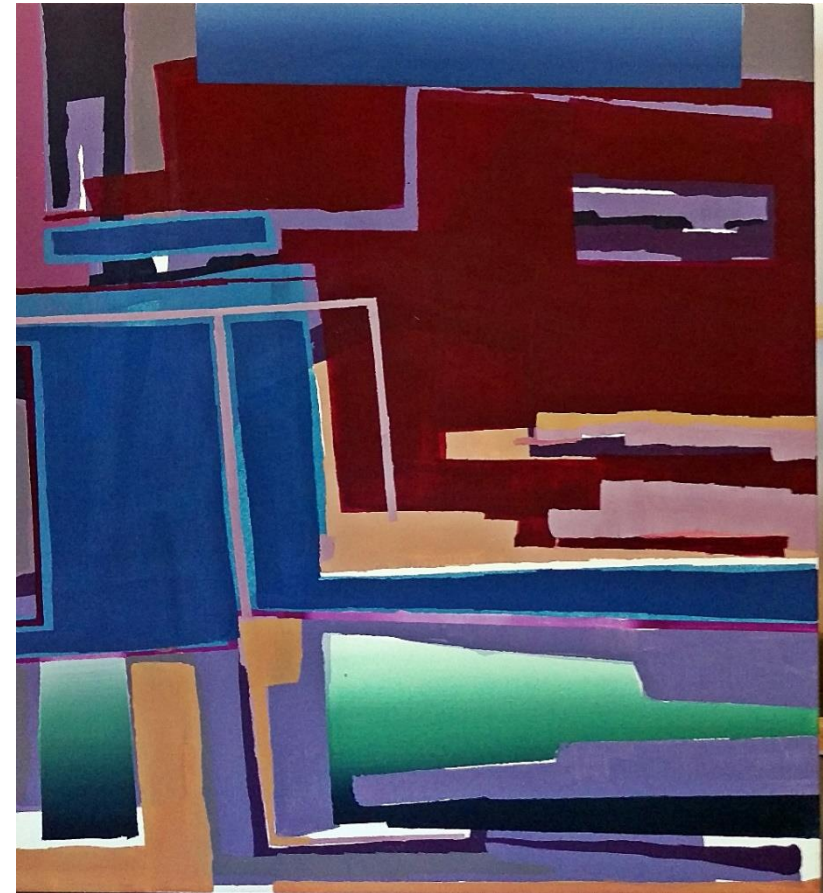
Sin título, 210 x 120 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



(Detalles de la imagen anterior)

4.1.3 Beca de paisaje, Segovia (2016)

Después de todo un año de trabajo y esfuerzo decidí presentarme a la *Beca de Paisaje de Segovia*. Esta experiencia fue muy enriquecedora para mí. A diferencia de otros años, supuso la continuidad y motivación de mi trabajo fuera del período de clases. De todas las cosas que saqué en conclusión de esta beca, la más importante fue el hecho de darme cuenta de que podía ser feliz y estar ilusionado simplemente trabajando todos los días. Algo que se dice pronto, pero que, en mi caso, no había experimentado nunca. Levantarte por la mañana con la oportunidad de trabajar en un taller y hacerlo con ilusión, una ilusión que cuantas más ganas le ponía más crecía y más me motivaba a mejorar. El trabajo que desarrollé en la estancia de esta beca fue centrado con más intensidad que nunca en el paisaje. Empleando los recursos formales que había obtenido en todo el año y experimentando nuevas formas de trabajo, decidí focalizar el discurso de mi obra en base a dos ideas: por un lado, contrapuse el formato del paisaje más tradicional de vista horizontal al formato vertical. Esta disposición del formato centraba su idea en el tiempo vertical del que nos hablaba antes Bachelard.

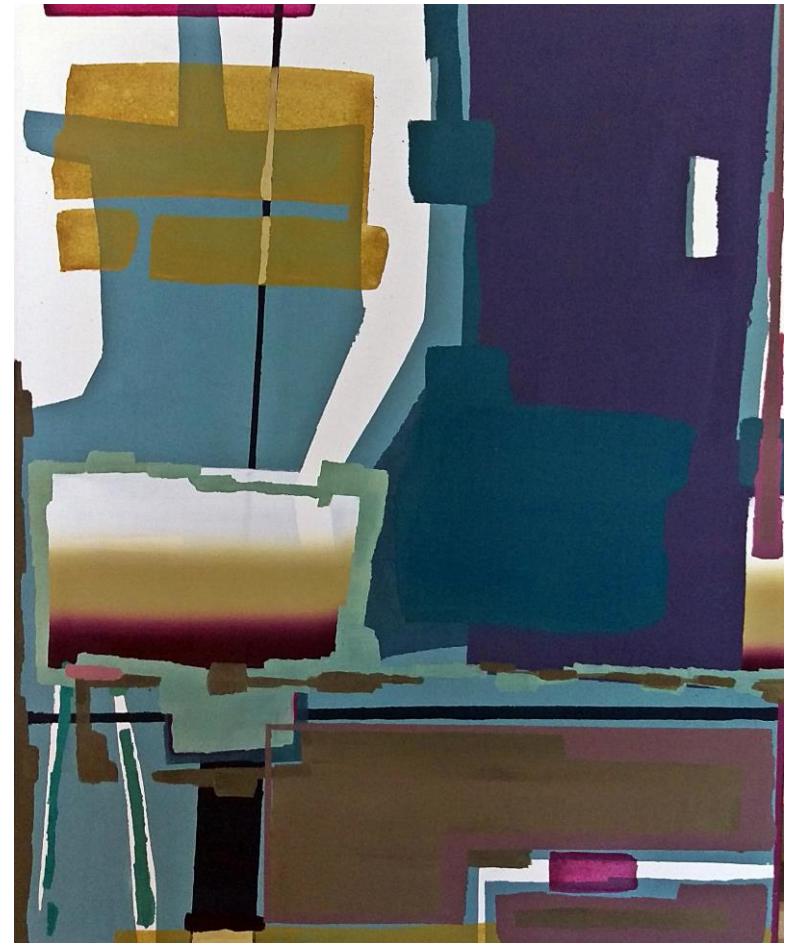


Sin título, 90 x 81 cm, acrílico sobre lienzo (2016)

La idea de lo vertical me servía para hablar de que el paisaje se producía no sólo en el entorno natural sino en el mismo momento de pintar. Este fue un aspecto que me empezó a interesar por aquel entonces y que sigue protagonizando mi discurso actual.

Por otro lado, y en un sentido más formal, las obras remitían a espacios y lugares de Segovia mediante apropiaciones de color, estructuras, degradados de horizontes, etc. Finalmente tuve la oportunidad de participar en mi primera exposición colectiva junto con el resto de compañeros becados. Esto fue también para mí una experiencia muy enriquecedora ya que pude observar por primera vez algunas reacciones de los espectadores al encontrarse con mi obra.

A continuación, se muestran algunos ejemplos de estas obras.



Sin título, 100 x 81 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



Sin título, 100 x 81 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



Sin título, 116 x 89 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



Vista del trabajo realizado en la Beca de Segovia (agosto 2016)

4.2 Segunda fase. Desarrollada en: *Producción Artística*. (Cuarto curso, 2016)

El proyecto que presenté para esta asignatura se tituló: *Fracaso e instante*. El título de este trabajo hacía alusión al proceso de trabajo que había seguido hasta la fecha. Se centraba sobre todo en manchar la superficie, observarla y posteriormente atender a las necesidades del cuadro. Así, se recogía la idea de aceptar este primer supuesto fracaso y convertirlo en parte de la obra: toda la obra eran fracasos que se superponían creando un espacio de formas y colores.

A medida que iba trabajando, fui concretando más los recursos y las ideas. Centré mi esfuerzo en aumentar la sensación de superficie plana y disminuí la sensación de geometría que había tenido hasta ese momento creando formas más ondulantes. Además, investigué con las posibilidades que me ofrecía la materia. Para aumentar la sensación de lo plano y de ausencia gestual, mezclé mis pinturas con pinturas industriales de pared. Al hacerlo, el trabajo adquiriría un acabado mate y muy liso.

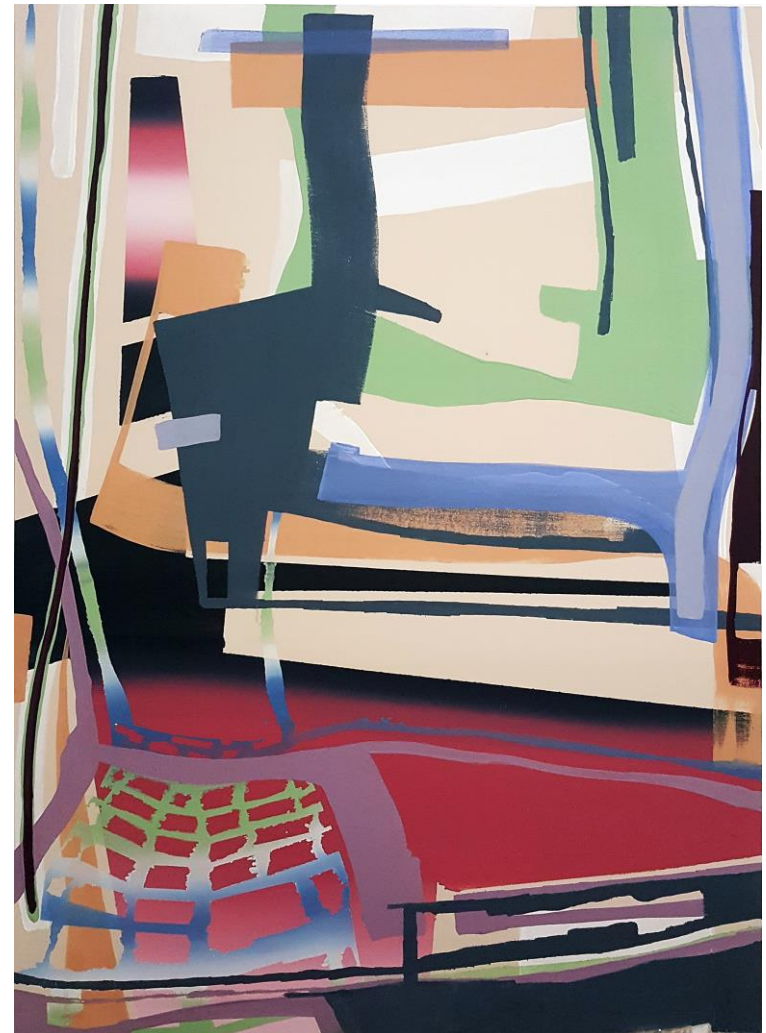
Este aspecto lo fui potenciando a medida que avanzaba mi proyecto. Por último, cerré esta etapa con una serie donde se repetían recursos y características formales. Lo que más me interesó de este momento además de la obtención de numerosas técnicas, fue que empecé a trabajar la serie de forma más rotunda. En períodos anteriores también se produjo algo similar pero esta vez se hacía más visible en la producción final. A continuación, añado algunos ejemplos.



Sin título, 24 x 18 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



Sin título, 82 x 61 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



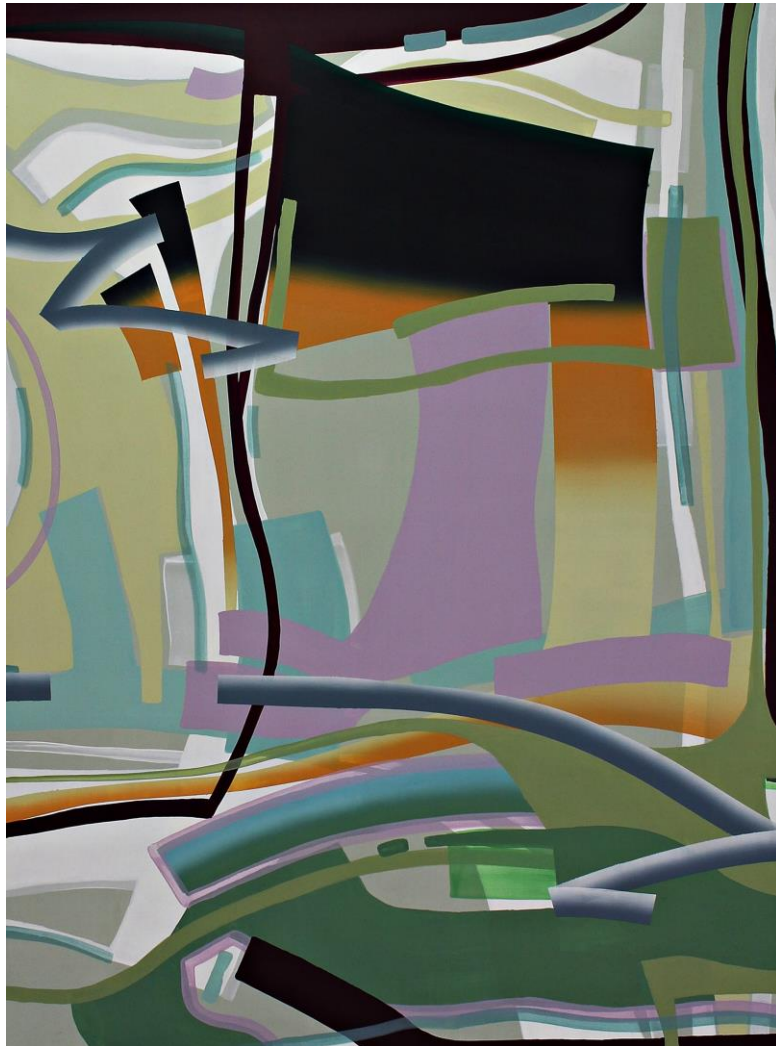
Sin título, 140 x 116 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



Sin título, 146 x 114 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



Sin título, 100 x 81 cm, acrílico sobre lienzo (2016)



Sin título, 200 x 150 cm, acrílico sobre lienzo (2016)

4.3 Tercera fase. *Tarea de Fin de Grado*, (Cuarto curso, 2017)

4.3.1 Introducción.

Esta última sección del apartado se corresponde con la producción e idea final para el trabajo de fin de grado. En ella voy a retomar algunos puntos concretos del apartado de desarrollo teórico y centrarme más en los referentes.

Después de todo el desarrollo e investigación previo, decido concretar mis ideas de manera más concisa. Así, como se explica en el apartado de desarrollo Teórico-Conceptual anterior, me sirvo del lenguaje abstracto para evocar el instante de tiempo donde no existe la imagen en la experiencia sensible del ver. Esta idea parte de un planteamiento personal en el cual me encuentro con ese vacío o *instante perdido* al no poder definir lo que sucede. Con objeto de dar un ejemplo de esta idea, se parte de la admiración del paisaje con el objeto de ir más allá de su definición e imaginario. Un espacio donde no existen imágenes de árboles, ríos o preciosos acantilados, sino la experiencia de la ilusión y las sensaciones. Una propuesta que parte de la idea a la que Didi Huberman nos invitaba y que ya habíamos propuesto

anteriormente: *cerremos los ojos para ver*¹⁶. De este modo, se invita al espectador a reflexionar sobre el poder condicionante que tienen las imágenes en nuestro acto de *ver*. El proceso plástico alude a ese desliz o momento irracional e intuitivo donde el mismo formato se convierte en una experiencia de paisaje.

4.3.2 Proceso.

Tras finalizar la asignatura de Producción Artística del primer cuatrimestre, decido hacer una búsqueda de nuevos recursos y sobre todo pulir los aspectos que más me interesan de todos los referentes que ya tenía. Previamente a ello, trabajo de forma libre con formatos y técnicas diferentes. El resultado de estas primeras pruebas me supuso tener las cosas más claras para los trabajos finales. De todos los recursos obtenidos, descarté los que más se alejaban de mi forma de hacer en ese momento, guardándolos para futuras nuevas propuestas.

A continuación, se muestran algunos ejemplos de pruebas:

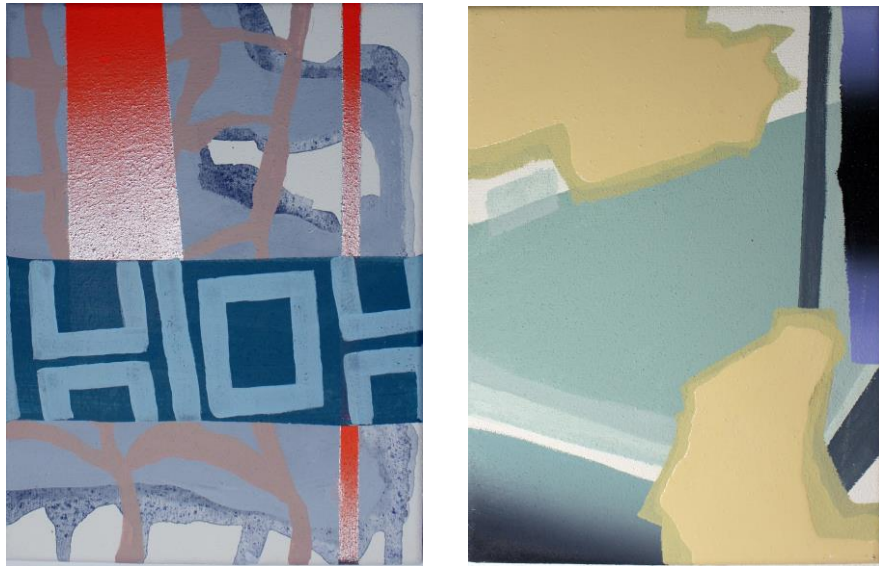


(Prueba fallida de tríptico)

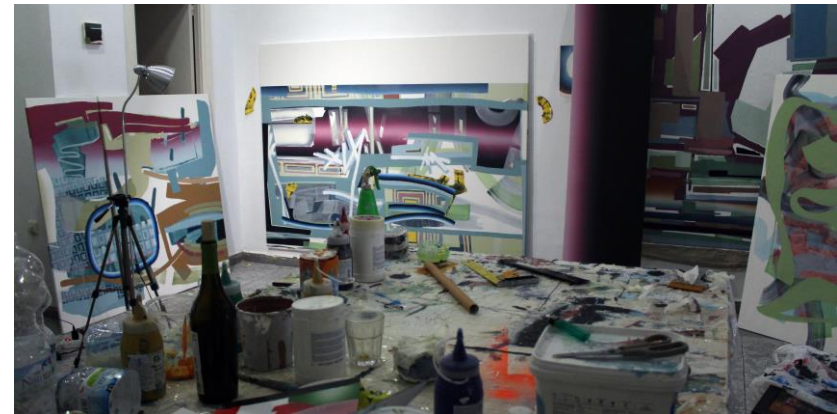
En esta imagen anterior, intenté dar cabida a la idea del recorte y los grafismos. Para ello, intenté generar la sensación de papeles o trozos rotos que se superponían por toda la superficie en los que había diferentes motivos gráficos. El uso del color también fue diferente a los anteriores ya que había un intento de apagar la gama cromática. El hecho de separar los formatos de forma irregular se correspondía con la idea de recortes del mismo cuadro. El resultado final no fue malo,

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 2014, p. 17.

pero, desde mi punto de vista, no tenía suficiente intensidad y fuerza. Además, al trabajar de este modo el proceso perdía coherencia con el discurso ya que se volvía en casi todo momento racional. Introducir diferentes materias en el cuadro sí me interesó. Con ello contrastaba visualmente las diferentes propiedades plásticas.



(Ambas imágenes) *Sin título*, 24 x 18 cm, acrílico sobre lienzo (2017)

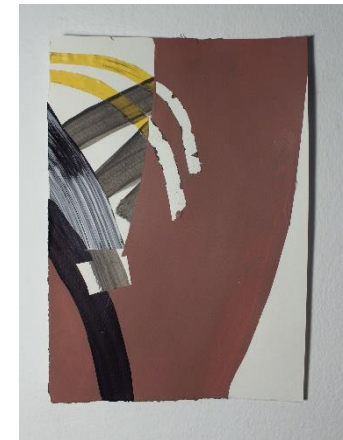


(Vistas del estudio en pleno trabajo)

A medida que avanzaba, iba descartando materiales e introduciendo otros como nuevas posibilidades. En la mesa de mi estudio había unos plásticos de vinilo adhesivos que en ese momento estaba utilizando para otras cosas. De repente, encima de uno de estos recortes de sobras retiré el excedente de pintura con un gesto. La forma en la que se registraba el gesto de pintura en ese plástico me interesó y por ello lo introduje como nuevo recurso en el proceso. Así, realicé algunas pruebas sobre papel comprobando su resistencia y asegurándome de que no se deterioraba ni despegaba de la superficie al aplicar capas encima de pintura. A continuación, se muestran algunos ejemplos:



(2)



(3)



(1)



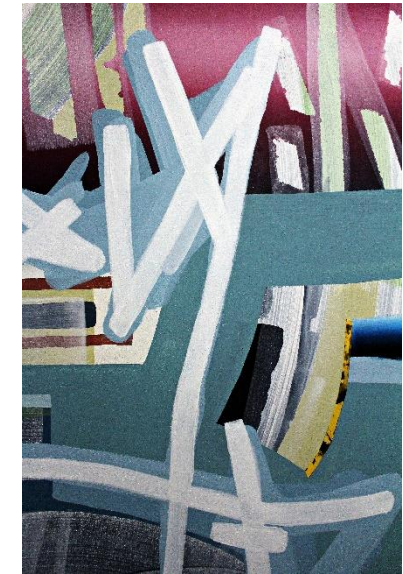
(4)



Sin título, 24 x 18 cm,
acrílico sobre lienzo (2017)

(1, 2, 3 y 4, página 33, Pruebas con medidas y técnicas variables sobre papel)

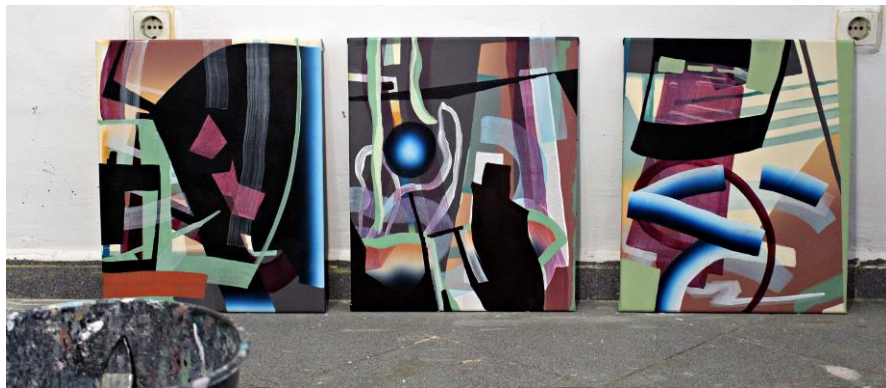
Llegados a este punto, decido cerrar la investigación plástica y conceptual y me dispongo a realizar las obras finales. En ellas se reparten algunos recursos obtenidos en este último período. Esta última parte del proceso plástico va en consonancia con las ideas conceptuales descritas en el apartado dos de este documento. Las muestras finales, además de recoger todos los puntos del desarrollo conceptual, focalizan su estructura formal donde están las siguientes ideas: por un lado, se hace un uso de color donde predominan tonos pasteles, cremas y colores muy vivos pero a su vez muy controlados en cuanto a entonación. Por otro lado, cabe destacar en esta última parte un aumento de gesto, de huella en el cuadro. Este aspecto antes aparecía en pocas ocasiones, dejando la superficie del cuadro muy controlada y dando una sensación de abstracción fría. A continuación, se muestra dos ejemplos gráficos de fragmentos de los últimos trabajos. Esta parte del proceso que sigo en la ejecución del cuadro se correspondería con la parte más irracional, más libre. Seguido de ella, aplico en diferentes momentos o etapas del proceso, un carácter mucho más pensado, controlado, que delimita las áreas, ordena la composición general del cuadro y distribuye el contraste de luz.



(Fragmentos de cuadros. Imágenes completas en Dossier final)

Otra de las características formales que potencio en esta última parte es el espacio en blanco. Mi intención es la de dejar respirar al cuadro y facilitar al ojo un recorrido por los diferentes núcleos de congestión formal. De esta forma consigo que los espacios más saturados funcionen mejor e incido también en recuperar la idea de fragmentación del mismo formato. Esto es algo que dejé a un lado con

una de las pruebas previas (pag 31), pero que recupero en dos de las piezas finales. (se pueden ver en el dossier final).



(Trípticos en el estudio)

Por último, centro mis recursos en generar la sensación de movimiento. Esta característica la comienzo a potenciar cuando observo el leve movimiento que producen las cosas cuando se observan detenidamente. Cosa que aparentemente no salta a la vista por la quietud de lo que vemos pero que es algo que está en constante cambio.

Antes de mostrar los resultados finales expondré la búsqueda de referentes que he utilizado y las características que me interesan de

cada grupo. Estos y las imágenes de las obras finales se pueden visualizar en los siguientes apartados.

5. REFERENTES

La selección de referentes que a continuación se muestran son el resultado de un proceso de investigación que ha ido surgiendo en función de las necesidades y evolución del proceso plástico.

Los referentes utilizados son: Luis Gordillo, Pablo Palazuelo, Marcus Ohelen, Mark Rothko, Juan Ugalde, Philip Guston, Peter Zimmermann, Abraham Lacalle, Albert Ohelen, Juan Uslé, Grace Hartigan, Jose María Iturralde, Juan Olivares, Victoria Civera, Vicky Uslé, Xavier Grau, Carlos Alcolea, Pia Fries, Franz Ackermann, Pablo Serrano, Daniel Richter, Nelo Vinuesa, Jose Manuel Broto, Pelayo Ortega, Joan Hernández Pijuan, Mercè Hernández, Rebeca Plana, Cristina del Campo, Jorge Julve, Clare Woods, Odilon Redon, Carrie Moyer, Gerard Richter, Esteban Vicente, Karin Davie.

De este grupo voy a seleccionar los que más empleo actualmente y en qué aspectos.

A nivel de color, composición y formato: Luis Gordillo, Rothko, Juan Uslé, Esteban Vicente, Odilon Redón. Algunos ejemplos:

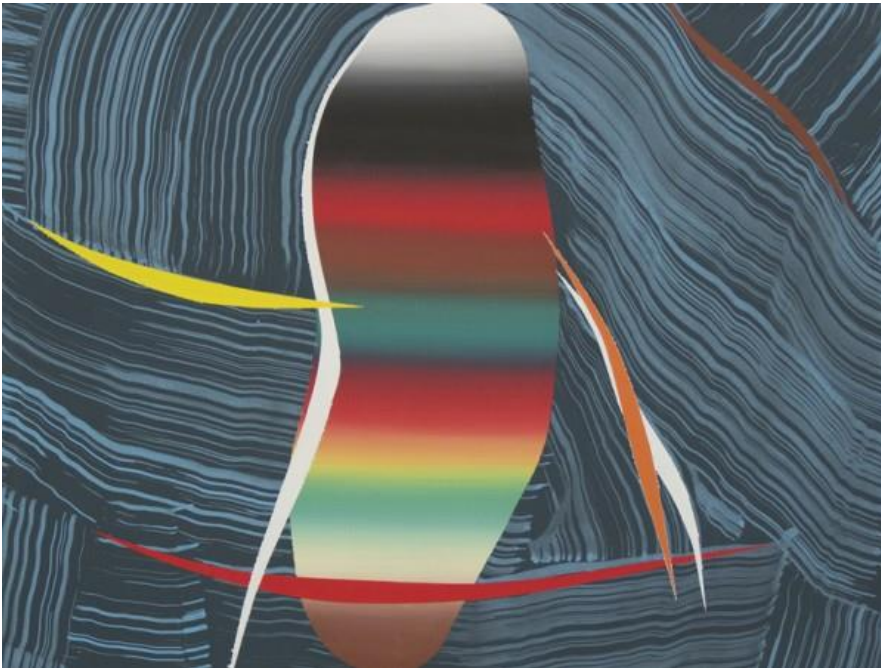


(Luis Gordillo)



(Juan Uslé)

Transición de color y degradados: Jose María Iturralde, Karin Davie, Clare Woods, Jose Manuel Broto. Algunos ejemplos:



(Jose Manuel Broto)



(Karin Davie)



(Jose María Yturralde)

Juegos con la forma, transparencias y planos de color: Luis Gordillo, Juan Uslé, Marcus Ohelen, Juan Olivares, Jose Manuel Broto, Clare Woods, Carrie Moyer, Gerard Richter, Jorge Julve, Abraham Lacalle, Clare Woods. Algunos ejemplos:



(Abraham Lacalle)



(Juan Olivares)



(Clare Woods)



(Gerard Richter)



(Albert Ohelen)

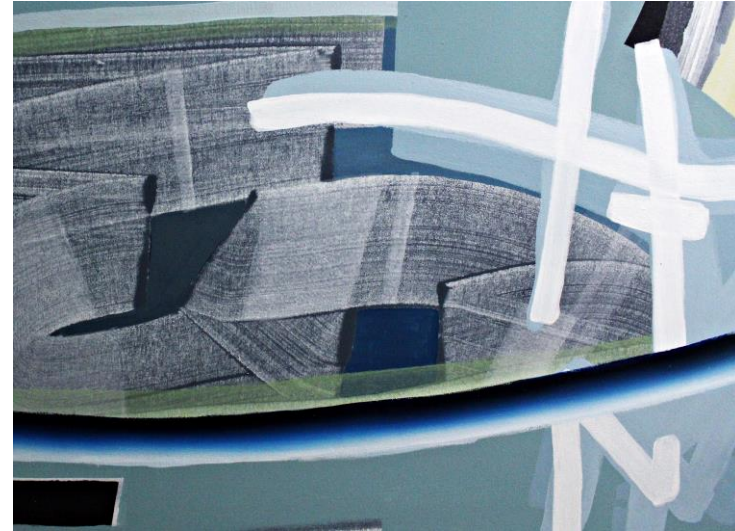


(Vicky Uslé)

6. DOSSIER GRÁFICO FINAL



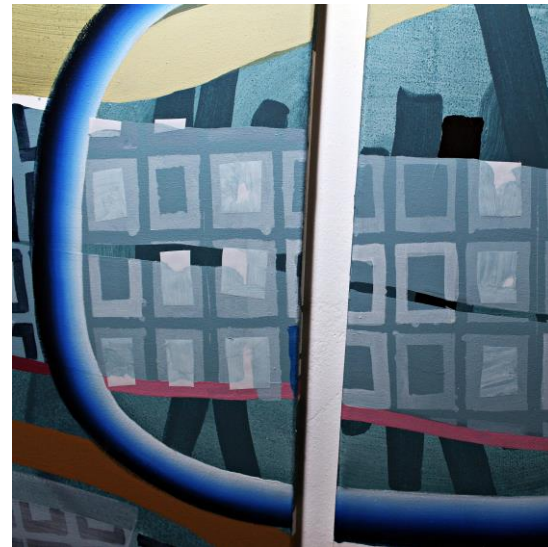
Sin título, 150 x 200 cm, técnica mixta sobre lienzo (2017)



(Detalles de la imagen anterior)



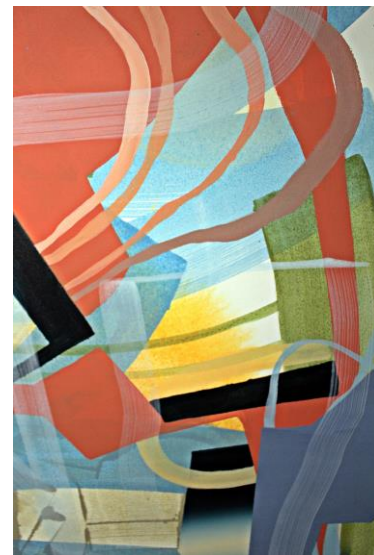
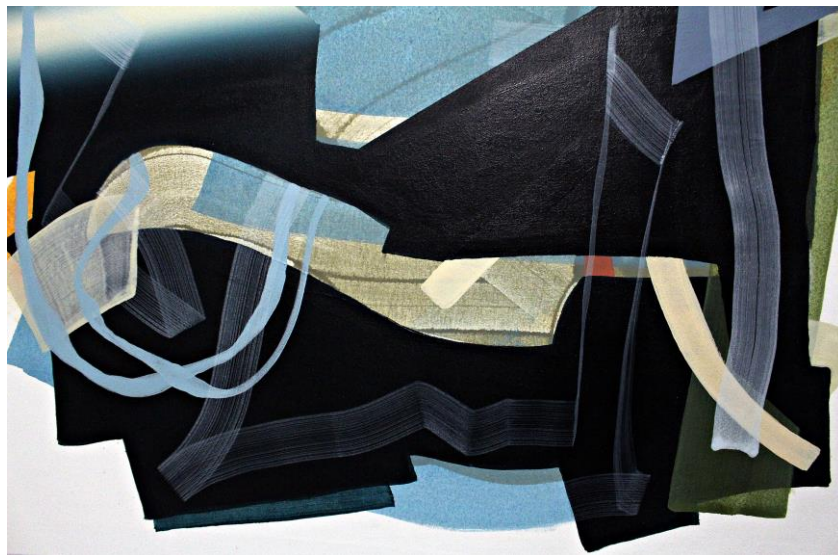
Sin título, díptico. 130 x 180 cm, técnica mixta sobre lienzo (2017)



(Detalles de la imagen anterior)



Sin título, 140 x 80 cm, acrílico sobre lienzo (2017)



(Detalles de la imagen anterior)



Sin título, tríptico. 46 x 38 cm (cada formato).
Acrílico sobre lienzo (2017)



Sin título, 140 x 80 cm, acrílico sobre lienzo (2017)



(Detalles de la imagen anterior)

7. CONCLUSIONES

El trabajo que aquí se presenta, es en cierta forma un punto de llegada y partida al mismo tiempo de la investigación que he desarrollado en estos últimos años. Como se puede ver en la estructura de la memoria, todos los pasos dados son consecuencia del estado anterior del proceso. Por tanto, lo que aquí se presenta es un momento más de mi continua investigación: un campo de exploración que me permite mejorar no solo el trabajo artístico, sino mi experiencia de vida. Sumergirme en esta investigación ha generado en mí una nueva forma de estar que a su vez alimenta el proceso creativo de la obra.

El hecho de estar involucrado e ilusionado día a día con mi trabajo hace que perciba a este como una necesidad, es decir, como un camino infinito por el que quiero caminar, descubrir y perderme. A menudo me pregunto cuál es la recompensa de mi trabajo además del encuentro con el espectador. Llego a la conclusión de que no hay obra si no hay espectador y llegar aquí es difícil, pero, ¿hay algo con más valor que estar motivado todos los días haciendo algo a lo que dedicas toda tu ilusión? Desde mi punto de vista, esto ya es un mensaje, un

posicionamiento como persona en la sociedad contemporánea. Siento un tremendo paralelismo con el sentimiento de Jiro Ono, un maestro del Sushi que a pesar de sus 91 años de edad y 3 estrellas Michelin, sigue ilusionado y motivado día a día con su trabajo.

¿Qué define la exquisitez? Cuesta explicar el gusto, ¿no? Yo veía ideas en mis sueños. Mi mente estaba repleta de ideas. Despertaba en medio de la noche. Tenía visiones del sushi en mis sueños. Una vez que decides tu ocupación debes sumergirte en tu trabajo. Tienes que enamorarte del trabajo. Jamás quejarte de él. Debes dedicar tu vida a ser un maestro de tu habilidad. Es el secreto del éxito y la clave de que te traten honorablemente.¹⁷

Lo que me mueve a hacer este tipo de obra no es por supuesto inventar nada nuevo sino confiar en la Pintura como medio para llegar al otro, para generar en el espectador una mirada más sensible, más desnuda de prejuicios. Después de buscar diferentes formas complejas de acercarme a las obras de arte de nuestro tiempo, me doy cuenta de que todavía es necesario recordar al espectador algo tan sencillo como mirar, observar... y observarse ahí. Mi motivación se potencia aún más cuando me encuentro con la obra de otros artistas que al mismo tiempo generan estas reflexiones.

¹⁷ Jiro Dreams of Sushi, 2012.

Creo que si mi obra abre un espacio o *instante de pérdida* en el espectador y este comprende que la sensación de ilusión en el paisaje puede estar en cualquier lugar, valorará en mayor medida su capacidad de ver y apreciar lo que tiene delante de él. Además, volverá hacia las cosas y hacia el mismo paisaje con una nueva forma de *ver*. Ya no verá solo un árbol, un río, una gran montaña o cualquier elemento maravilloso de este entorno, sino que su visión le permitirá adentrarse en la propia vida de las cosas, verlas desde el interior. Maravillarse o sorprenderse con lo que sucede a nuestro alrededor es una forma de entender y darse cuenta de la eminente relación que existe entre nosotros y lo que nos rodea. Este planteamiento, como se cuenta en más detalle en el desarrollo de la memoria, surge cuando comienzo a ser consciente de la manipulación impuesta por la sociedad contemporánea en nuestras vivencias. Sobre todo, cuando me doy cuenta del poder condicionante que tienen la simbología de las imágenes y las palabras sobre nuestra experiencia sensible.

Aunque estoy satisfecho de los resultados obtenidos, no planteo este trabajo como algo cerrado y definitivo. Creo que he trabajado duro, pero siempre tengo la sensación de que es necesario seguir pintando, de que esto no es más que otro paso de un larguísimo camino.

Llegados a la fecha tengo la sensación de haberme acercado un poco más a aquello que estoy buscando y de que estoy dando pasos en buena dirección y que, por ello, quiero seguir dándolos para conocer bien el camino.

El hecho de trabajar esta memoria ha sido una oportunidad para repasar y analizar todo lo que he hecho durante este tiempo y pensar desde la distancia del análisis las estructuras del fondo de mi propuesta. Recogiendo todos los trabajos previos me doy cuenta de que, a pesar de las diferentes temáticas elaboradas, existe un nexo continuo que le da coherencia a todo el trabajo desarrollado.

No me gustaría acabar esta memoria sin agradecer todo el cariño, motivación y apoyo de mi familia, amigos, compañeros; y a mi tutor Javier Garcerá, por ofrecerme su conocimiento, interés y tiempo para la realización de este proyecto.

8. CRONOGRAMA

	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre
Investigación Teórica	X		X	X	X		X
Experimentación	X		X	X	X	X	X
Producción		X	X	X		X	X
Concreción de resultados						X	X
Revisión del trabajo	X			X	X	X	X
Desarrollo de la memoria			X	X	X	X	X

9. PRESUPUESTO.

Material	Precio €
Bastidores	350
Telas	150
Acrílicos y otras pinturas	250
Barnices	20
Pinceles	80
Cinta de carroceros, grapas, y otros	50
Transporte	60
Total	960

10. BIBLIOGRAFÍA¹⁸

- Arnheim, R. (1985). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Bachelard, G. (1986). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2014). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, C. (2008). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Langre.
- Benkamin, W. (2015). *Juguetes*. Madrid: Casimiro.
- Bourriaud, N. (2007). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Frisby, J. (1997). *Del ojo a la visión*. Madrid: Alianza.
- Granes, C. (2011). *El puño invisible*. Madrid: Taurus.
- Loy, David (2010). *No-dualidad*. Barcelona: Kairós.
- Maillard, C. (2008). *En la traza*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

-Maria Rilke, R. (2014). *Cartas a un joven poeta*. Barcelona: Obelisco

-Merleau-Ponty, M. (2012). *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro.

-Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta.

MONOGRAFÍAS

-Murakami, H. (2015). *De qué hablo cuando hablo de correr*. Barcelona: Tusquets.

-Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

-Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

-Shiner, L. (2015). *La invención del arte*. Madrid: Paidós.

-Tanizaki, J. (2017). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

CATÁLOGOS

-Barro, D. (2013). 2014. *Antes de irse. 40 Ideas sobre la pintura*. Galicia: Dardo Ediciones.

-Castillo, O. (2013). *On painting: prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno.

-Doig, P. (2008). *Peter Doig*. Londres: Tate Publishing.

¹⁸ La bibliografía está citada según las normas APA.

- Faerna, J. (1994). *Francis Bacon*. Barcelona: La polígrafa.
- Genzken, I. (2006). *Isa Genzken*. Londres: Phaidon.
- Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Londres: Phaidon.
- Gordillo, L. (2007). *Iceberg Tropical*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Lacalle, A. (2005). *Un lugar donde nunca sucede nada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Moriyama, D. (2012). *Daido Moriyama*. Nueva York: Phaidon
- Oehlen, A. (1998). *Oehlen abb. Taschen*. Taschen Benedikt Verlag G.
- Olivares, J. (2010). *Píldoras Visuales*. Valencia: Marina Salud.
- Richter, D. (2008). *Die Palette 1995-2007*. Málaga: Gestión Cultural y Comunicación.
- Richter, G. (1994). *Gerhard Richter*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Schawabsky, B. (2002). *Vitamin P: New perspectives in painting*. Londres: Phaidon,
- Tàpies, A. (1992). *Tàpies*. Valencia: Ediciones Rayuela.
- Uslé, J. (1998). *Vanishing lines*. Madrid: Galeía Soledad Lorenzo.
- VV.AA. (2005). *The triumph of painting*. Londres: Jonathan Cape. (Random).

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- www.clare-woods.com
- www.danielrichter.com
- www.fundaciónpalazuelo.com
- www.gerhard-richter.com
- www.isabelhurley.com
- www.jonathanmeese.com
- www.juanolivares.net
- www.justinmortimer.co.uk
- www.karindavie.com
- www.luisgordillo.es
- www.moriyamadaido.com
- www.simonzabell.com
- www.yturralde.org

BLOG

- Brakhage, Stan. (23/06/2011). Cine original. [Metáforas sobre la visión, por Stan Brakhage]. Recuperado de <http://cineoriginal.blogspot.com.es>

FILMOGRAFÍA

- Chaffin, C., Golin, S. (productores) y Fincher, D. (director). (1997). *The Game* [cinta cinematográfica]. EU.: Polygram Filmed Entertainment.
- Cohen, B., Jinks, D. (productores) y Mendes, S. (director). (1999). *American Beauty* [cinta cinematográfica]. EU.: Jinks/Cohen Company.
- Dauman, A. (productor) y Wenders, W. (director). (1984). *Paris, Texas* [cinta cinematográfica]. DEU.: 20th Century Fox.
- Fields, A., Juvonen, N., McKittrick, S. (productores) y Kelly, R. (director). (2001). *Donnie Darko* [cinta cinematográfica]. EU.: Flower Films.
- Fox, J., Roeg, L., Salerno, B. (productores) y Ramsay, L. (director). (2011). *Tenemos que hablar de Kevin* [cinta cinematográfica]. UK.: BBC Films.
- Giuliano, N., Cima, F. (productores) y Sorrentino, P. (director). (2013). *La gran belleza* [cinta cinematográfica]. Italia.: Indigo Film
- Golin, S., Montgomery, M., Sihvatsson, S., Kuhn, M. (productores) y Lynch, D. (director). (1990). *Corazón Salvaje* [cinta cinematográfica]. EU.: The Samuel Goldwyn Company.
- Hanley, C. (productor) y Gallo, V. (director). (1998). *Buffalo '66*. [cinta cinematográfica]. EU.: Lions Gate Films.
- Iwashina, K., Pellegrini, T. (productores) y Gelb, D. (director). (2012). *Jiro dreams of sushi* [documental]. EU.: Independent Lens
- Linson, A., Ceán, C., Grayson, R. (productores) y Fincher, D. (director). (1999). *El club de la lucha* [cinta cinematográfica]. EU.: Fox 2000 Pictures / Regency Enterprises / Linson Films
- Snell, P. (productor) y Hardy, R. (director). (1973). *El hombre de mimbre* [cinta cinematográfica]. UK.: British Lion Films.
- Sweeney, M., Sternberg, T., Nayar, D. (productores) y Lynch, D. (director). (1997). *Carretera perdida* [cinta cinematográfica]. EU.: Ciby 2000 y Asymmetrical Productions.